

虚構の「私」の言説をめぐる解釈：モーパッサンのQui sait?を読む

著者	小林 文生
雑誌名	国際文化研究科論集
巻	4
ページ	17-29
発行年	1996-12-20
URL	http://hdl.handle.net/10097/34438

虚構の「私」の言説をめぐる解釈

— モーパッサンの *Qui sait?* を読む —

小 林 文 生

はじめに

文学作品を文学たらしめる要素のひとつは、「虚構」という構造上の定義である¹⁾。虚構とは、現実と非現実、真と偽といった対立を表わすものではない。そのような境界線を疑問視すること自体が虚構の特徴であり、そこにこそ文学固有の営為がある。この観点にのっとって考えるなら、ある作品の文学たるゆえんを読み解く際の鍵は、そこに何が語られているかではなくて、それがどのように語られるかという点にある。そして、どのように語られるかの指標が最も明瞭にみてとれるのは、語りが一人称「私」によってなされるときである。

このような視点から、われわれは先にモーパッサンの幻想短編小説『髪』と『オルラ』の分析を通して、一人称「私」による語りのもつ諸問題の一端を検討し、虚構における一人称と三人称の区分は決して截然たるものではないことを指摘した²⁾。言語の構造上の明瞭な区分である三つの「人称」の存在を、虚構においては必ずしも自明の前提とはみなしえない場合があるということである。

このことは、まず第一に、三人称代名詞の機能そのものを分析することによって明らかになる。フランス語の場合、ひとつには、三人称代名詞が人をも物をも指示しうるという特徴があり、また他方、三人称は、一人称および二人称と同レベルの人称性・人格性をもたないという特徴がある。それゆえに、『髪』の場合のように三人称代名詞の指示する内容にしばしば曖昧さが生じうるのであり、また『オルラ』の場合のように三人称代名詞の内容がどこまでも不明のままにとどまることは十分に可能である。ここで注意すべきなのは、そのような場合に、その三人称を記述しようとする「私」の位置づけが、きわめて危ういものになるということである。代名詞で示される三人称の内容が不明であるかぎり、一人称「私」とその記述の対象である三人称との距離は、設定不可能だからである。つまり、三人称が本来の三人称（彼、彼女、それ）であるだけでなく、二人称（あなた）ともなりうるし、場合によっては「私」の想像上の存在として「私」の内部にのみ措定されたものともなりうるのである。

したがって、一人称「私」による語りという形態上の明瞭さにひきかえ、その実体はしばしば把握困難なものである。そこで、問題を人称性そのものに求めるのではなく、定義上、語りの実質になう一人称「私」³⁾が、物語内の「現実」をどのように引き受けることによって、物語世界が成立しうのかを探ることが肝要となる。この点において、幻想文学は格好の素材を提供する。とい

うのも、つとにトドロフが、驚異／幻想／怪奇という区分でもって定義したように⁴⁾、物語世界における出来事をどのように知覚するかに応じて、「幻想的なもの」の意味づけが変わるからである。

そこで、本稿では前稿に引き続きモーパッサンの幻想作品を題材として取り上げ、前稿では十分に触れることのできなかった、「私」の言説そのものをめぐる解釈について、考察を進めたい。作品として『誰が知ろうか』*Qui sait?*⁵⁾を取り上げる。前稿で取り上げた2作とちがって、語り手「私」が同時に主人公でもあるという形式であるために、「私」の言説をより直接に解釈の対象とすることが可能だからである。

I 読みのレベル

この物語の主題は、家具が生命を持ったかのように移動するという超自然的現象と、盗難という解釈との交錯が、「私」の意識の在り方を支配するところにある。まず、その交錯がどのように表現されるかの確認から始めよう。

1 「誰が知ろうか?」*«Qui sait?»*という表現

「私に起こったことを書くことにしよう。でも、それができるだろうか?」という物語の書き出しが、すでに、「私」の現実の把握の不確かさを十分に予感させるが、その不確かさが、直後にあらわれる「誰が知ろうか?」という表現によって、いや増すことになる。そもそも物語の表題でもあるこの表現は、物語のなかで全部で5回繰り返される。それらをまず列挙しよう。

(1) 自分が見たものは幻覚にすぎないのか

Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, (...) je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait? (p.165)

もし私が、自分が何を見たのか確かでないなら、(中略)自分が単に幻覚にとらわれていて、奇妙な妄想にもてあそばれていると思ってしまうところだ。いずれにせよ、誰が知ろうか?

(2) 他者の存在の耐えがたさ

Et si la présence des gens avec qui je me trouve continuait (...) il m'arriverait, sans aucun doute, un accident. Lequel? Ah! qui sait? (p.166)

そして、私と一緒にいる人の存在がいまでも続くとすれば、まちがいなく、私に何か事故が起こるだろう。どんな事故が?誰が知ろうか?

(3) 私はなぜ他者の存在を忌み嫌うのか

Pourquoi suis-je ainsi? Qui sait? La cause en est peut-être fort simple : je me fatigue très vite de tout ce qui ne se passe pas en moi. (p.166)

なぜ私はこんなふうなのだろうか?誰が知ろうか?おそらくその理由はきわめて簡単なのだ。つまり、私は自分の内部で起こるのではないことには、すぐに疲れてしまうのだ。

(4) 得体の知れぬ予感

Qu'était-ce? Un pressentiment? Le pressentiment mystérieux qui s'empare des sens des hommes quand ils vont voir de l'inexplicable? Peut-être? Qui sait? (p.168)

それは何だったのだろうか？予感か？人間が説明のつかないものを見ようとしているときに、その五感を捉える得体の知れぬ予感だろうか？たぶんそうだろうか？誰が知ろうか？

(5) 事実誤認(?)を歓迎する

— On a volé tout le mobilier de monsieur (...).

Cette nouvelle me fit plaisir. Pourquoi? qui sait? (p.171)

「ご主人の家具がすっかり盗まれました(中略)」の知らせは私を喜ばせた。なぜだろうか？誰が知ろうか？

この物語のなかで、「誰が知ろうか？」という表現は以上の5箇所にあられるが、いずれも第1章の内部であり、第2章にはいっさい見られない⁶⁾。つまり、事件の発端部分においてだけこの言葉が発せられている。これら5箇所の表現を、それが担う意味に従って次のように3つのレベルに分類することができる。まず、(1)はこの物語、すなわち「私」の語る内容の信憑性にかかわり、読者は冒頭からすでに物語内容についてためらいを抱くことを余儀なくされる。次に、(2)と(3)は「私」の他者とのかかわり方、孤独癖の表明だが、これは「私」が家具に対して抱いているフェティッシュともいえそうな愛着の説明となると同時に、「私」における「現実」とは何かを読み解くための重要な鍵と捉えることができる。そして、(4)と(5)はこの物語のプロットにおける2つの重要な支点となる箇所である。家具がひとりで家の中から歩いて出ていくという現象をどう捉えるのかが、この物語の読みの方向を定める。(4)では、「私」の「予感」が、超自然的な現象の生起をプロットとして準備すると同時に、「誰が知ろうか？」という表現によって、その予感の正当性と根拠はすぐさま否定される。また(5)では、家具の消失が盗難という説明によって認識されるのを「私」が歓迎することによって、超自然的な現象は「私」だけの秘密とされる。このことによって、消失した家具が物語の最後に再び家にもどるというプロットが、択一不可能な二重の解釈を許容することになる。すなわち、一方は盗難という説明によって超自然的現象を合理的に解釈することであり、他方は超自然的現象をそれとして認めることによって、驚異物語としてこの物語の枠組みを解釈することである。

しかし、これら2つの解釈のいずれをとろうとしても、実際にはそれほど容易ではない。盗難という説明の根拠は何だろうか。盗難(および後には家具の復帰)の報告をする従僕も、警察の調査結果も、また怪しげな骨董品屋の男も、すべて状況証拠の一端を示しているにすぎず、読者は、盗難という説明によって超自然的現象を「私」の幻覚に帰することはできるにせよ、盗難そのものの根拠についてはあいかわらず何の確証ももてない。仮に骨董品屋の犯罪を想定してみても、この物

語全体のなかで、その犯罪（「私」の家具を盗むこと）の意図も動機もまったく不明なのであり、そのこと自体についてはおよそ合理的説明がつかないのである。一方、驚異物語という枠組みを想定することは有効だろうか。じつはこの設定には無理が生じる。なぜなら、読者が超自然的現象をそれとして認めるためには、物語世界の内部にその指標が存在することが前提だが、実際には語り手「私」がその現象を見たという事実が、語り手自身のためらいとともに報告されているのであって、その現象の正当性を判断する指標が何も存在しないからである。語り手自身のためらいが、いかなる断定をも許容しないのであり、それを象徴するものこそ「誰が知ろうか？」という表現にはかならない。つまり、この表現を布置することによって、「私」の物語においてはすべてが不確実だということが、語りのレベルと物語内容のレベルの双方において表明されるのである。

2 何が確実か—超自然か狂気か

「私」の家具がひとりで歩いて家を出ていく。これが、この物語のなかに報告されている唯一の超自然的な出来事である。ここで注意すべきなのは、知覚の対象（歩いて出ていく家具）よりも、その知覚の強烈さ（「私」の驚愕）のほうに力点が置かれているために、当の対象の把握がきわめて曖昧なものになっているということである。事実、トドロフは超自然の把握が困難になる例として、この『誰が知ろうか』をあげて、次のように述べている。「家具の振る舞いにはいかなる論理性もなく、この現象を前にして私たちは《それが何を意味するか》を問うよりも、事実そのものの奇妙さに打たれてしまう。家具が生命を帯びることがさほど重要なのではなくて、誰かがそのようなことを想像し、それを体験できたということが重要なのだ。⁷¹⁾」そこでは、家具が歩くこと自体は「私」だけが見た秘密であって、物語の表面上のプロットはむしろ、家具が消失した結果としての「盗難」をめぐる展開するのであり、「私」および読者の疑問は、おのずと、それらの家具が並ぶ骨董品屋へと収斂する。つまり、表面的には、いかにして合理的に問題が解決されるかという筋道をたどるかに見えるのである。

そこで、「私」の秘密の意味を探る前に、骨董品屋をめぐる事実を確認しよう。

- a) 「私」の家具が骨董品屋の店内に見いだされる。
- b) それらが一夜のうちに骨董品屋の主人ともども消え失せる。
- c) 家具が「私」の家にもとどおりに戻る。

これら3つの事実のうちb)とc)はそれぞれ、警察および従僕による確認によって、いわば客観的事実として提示される。それに対して、a)は「私」と骨董品屋のあいだにのみ成立する事実であり、第三者による客観化は不可能である。ただし、少なくとも骨董品屋が存在することは、警察の介入によって事実とみなされる。

しかし、家具の消失（失踪）の光景にせよ、骨董品屋をめぐる3つの事実にせよ、その過程を目撃する第三者はひとりもない。ただ〈不在〉ないしは〈存在〉という事象の確認だけがある。そ

もそも、確実な存在とは誰だろうか。いま見たように、警察と従僕は客観的事実の報告者といちおう捉えることができる。前半と後半にそれぞれ登場する医師たちは、「私」に旅行を勧め、あるいは入院を勧める。このことも、いわば事実として認められる。最も不確実なのは、骨董品屋の男である。それゆえに、家具の移動をめぐる謎が、超自然的現象から骨董品屋の男へと転嫁される。それと同時に、「私」の恐怖の対象は超自然的現象ではなくて、この正体不明の人物のほうへと収斂する。「私」が精神病院に自ら入院するのも、その人物に会うことの恐怖ゆえである。しかし、ひるがえって、読者にとって最も理解しがたいのはまさしくこの恐怖である。

つまり、表面上の合理的解決の筋道の背後には、「私」の解決不可能な世界が潜んでいるのであり、読者は、超自然的現象そのものよりもはるかに、「私」自身の不確実性をめぐってためらいを覚え続けるのである。言い換えれば、この作品における幻想が生じる契機となるのは、家具でも正体不明の男でもなく、「私」の語りそのものなのだ。これら一連の考察において、「私」が精神病院に入院しているという事実を強調することはつねに可能である。しかし、「私」が語り手であって同時に主人公である以上、たとえ語り手が自ら狂人と名乗ったにせよ、読者は、作品世界を構築する唯一の責任の所在を語り手の言説に求めざるをえない。言い換えれば、この場合、「私」を読者に提示する他の視点が明示されていない以上、「私」の狂気をもって物語世界を説明することは、物語世界そのものの否定という無意味なことにつながりかねないのである。では、このような事態にあって、「私」の言説をどのように読めばよいのだろうか。ここにおいて、われわれは解釈の領域に入ることになる。

Ⅱ 解釈の契機

1 「見る」という行為

読者にとって確実なこととは何だろうか。少なくとも、「私」が何を見たのかがその第一の手掛かりとなる。冒頭第2段落の「もし私が、自分が何を見たのか確かでないなら (Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu)」という非現実の仮定表現を、まず字義的に解釈しないかぎり、読者はこの物語世界に参入することはできない。

では、具体的に「私」が見たものとは何であるか。それは、(1)家具の移動、および(2)骨董品屋にならぶそれらの家具、である。それらの語りを検討してみよう。

(1) 家具の移動

Et voilà que j'aperçu tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture, qui sortait en se dandinant. Il s'en alla par le jardin. D'autres le suivaient, ceux de mon salon, puis les canapés bas et se traînant comme des crocodiles sur leurs courtes pattes, puis toutes mes chaises, avec des bonds de chèvres, et les petits tabourets qui trottaient comme

des lapins. (p.170)

そして突然、家の戸口のところにひじかけ椅子が、私の読書用のひじかけ椅子が左右にからだを揺すりながら出ていくのが、私の目に入った。それは庭を通って行ってしまった。ほかの、サロンのひじかけ椅子もそれに続き、次にはソファが身を低くして、まるでワニのようにその短い足で這っていき、それから私のすべての椅子が山羊のように跳ねていき、さらには小さなスツールが兎のようにせかせかと走っていった。

これが、この物語の超自然の始まりである。下線部の動詞の使い方によって明瞭に示されるように、家具は擬人化されるというにはとどまらず、無生物と生物の区分を越えて表現される。しかも、ワニ、山羊、兎といった動物を比喻の材料として用いることによって、表現上の境界侵犯はより自然に行なわれ、結果として、家具は生命をもつものとして捉えられているかのようである。

(2) 骨董品屋にならぶそれらの家具

Une de mes plus belles armoires m'apparut au bord d'une voûte (...).

Je retrouvais, de pas en pas, tout ce qui m'avait appartenu, mes lustres, mes livres, mes tableaux, mes étoffes, mes armes (...). (p.174)

私の最も美しいたんすのひとつがアーチ型の店先にあった。(中略) 一步進むごとに、私のシャンデリア、私の本、私の絵、私の織物、私の武器など、私のものだったすべてのものが見つかった。

上の文章に見るかぎり、「私」の発見は字義通りに理解できるものである。しかも、その翌日には、骨董品屋の男も「私」の家具も同時にすべて消え失せるという事実によって、「私」の家具と骨董品屋の男との必然的な関連が暗示される。つまり、先には家具の移動が超自然として捉えられたのに対して、今度は合理的な説明がほどこされるかのようなのである。

しかし、物語はいかなる合理的な説明もなしに、従僕の手紙によって、「警察にせよ、私どもにせよ、誰にも理解できないこと」(p.178)として、ただ、家具が一夜のうちに再び家に戻ったことを示すだけである。ここで注意しなければならないのは、この知らせが事件の解決となるどころか、「私」の恐怖の発端となることである。それは、家具の移動という現象に向けられる恐怖感ではなく、骨董品屋の男そのものに対する恐怖感である。「同じことがまた起こる」(p.178)可能性への恐怖が、そのまま骨董品屋の男の存在へと向けられる。物語の表層においては、この恐怖感ゆえに「私」は精神病院に入院するのであり、あたかも「私」の狂気が暗示されるかのようである。

しかし、ここで、それを狂気と呼ぶか否かは問題ではない。問題は、入院することをも含めてそのように語る一人称「私」の言説を、どのように解釈しうるかである。そこで、物語の表層を字義

的に追うことを停止して、すべてを象徴表現として解釈するとどうだろうか。そのような解釈へとわれわれを導くのは、テキスト内の〈欠如〉という指標⁸⁾である。「私」をめぐる不確実さは、原則的に、「私」の遭遇する事象のそれぞれのあいだの論理関係が欠如しているところから生じるのである。さらに厳密に言えば、その論理関係を語るべき言説が語り手「私」に欠如しているのである。したがって、この欠如を指標として解釈をほどこすということは、たんにテキスト内の論理関係を解釈することにはとどまらず、語り手「私」の言説そのものを象徴表現として解釈することになる。

2 骨董品屋とは誰か

「あいつは捕まらなかった。私は今、あいつが、まるで私の後ろに放たれた獐猛な獣であるかのように怖い」(p.178)。「私が恐れているのはただひとつ……。もし、あの骨董品屋の気が狂って……そしてあいつがこの病院に連れてこられたら……」(p.179)。「私」はなぜ骨董品屋を恐れ、彼を避けたがるのだろうか。それは、この骨董品屋が事件の秘密を握っていると「私」には思われるからである。しかし、家具の移動それ自体が恐怖の対象でないことは先に確認したとおりである。したがって、家具の移動をも含めて、骨董品屋の存在そのものが何らかの意味を担っていると考えられる。

(1) 他者としての骨董品屋

「私」は孤独の好きな人間である。「私はつねに孤独者で、夢想家で、一種の孤立した哲学者だった」(p.165)。この孤独癖は、ひとえに他者の存在が「私」に引き起こす「圧迫感 *gêne*」、「不快感 *malaise*」にもとづいている。「私は、ほかの人々の存在によって私のなかに差し入れられるある種の圧迫感のせいで、いつもひとりで暮らしてきた」(p.165)。「私はといえば、外界への注意力が長持ちせずすぐに途切れてしまい、注意力の限界に達するや、からだのなかと頭のなかいっばいに、我慢ならない不快感を味わうのだ」(p.166)。「私」においては、存在の内側と外側との対立が極限にまで達している。それは、単に他者とのコミュニケーションの可能性の問題ではない。「私は自分の内部で起こるのではないことには、すぐに疲れてしまうのだ」(p.166)というとき、逆に「自分の内部で起こること」を定義するのは困難だが、少なくとも、「自分の内部で起こるのではないこと」の絶対的な例として、他者の眠りをあげることができる。事実、「私」にとって「他の人々の眠りは、彼らの言葉以上に、私には苦痛」(p.166)である。言葉は、少なくとも、「私」の内部において共有される可能性もある。しかるに、他者の眠りは絶対的に「私」の外部にある。そのようなものが存在すること自体が、「私」には苦痛なのだ。

そのような「私」の在り方において、骨董品屋が苦痛以上の恐怖を「私」にもたらすのはなにゆえだろうか。それは、かの人物が正体不明で、まさしく「私」の絶対的外部にありながら、なおかつ、「私」の家具の移動の秘密を握っていて、単なる盗みではない、説明不可能な現象を支配して

いることを「私」自身が知っているからである。それは、あたかも他者の眠りのごとく、そこに現象として存在することは確かでありながら、決して「私」の内部には生じえない、「私」の見たくない、苦痛と恐怖の源にほかならない。そもそも、この人物は「醜悪で化け物のような小男」(p.175)であり、イメージの上でも恐怖感を助長する存在である。その禿頭を受けた「月のような頭をしたこの怪物 *ce monstre à crâne de lune*」(p.178)という表現は、家具移動の事件の起きた夜の「下弦の月」の陰鬱さと「サバト」への言及 (pp.167-168)ともあいまって、骨董品屋を不吉な人物に仕立てあげている。また、この骨董品屋に「私」が入るには、まるで中世の騎士のように「魔法の住みか *un séjour de sortilège*」(p.174)に入るかのようにしなければならなかったのであり、ちなみに、この男が密通しているとされる隣の骨董品屋の女性は「奇妙な魔法使い *une drôle de sorcière*」(p.176)である。さらに、骨董品屋に置かれている盗品とおぼしき品物のなかには、上祭服 *chasuble*、長袍祭服 *charpe*、聖櫃 *tabernacle* といった聖なるものがあり、先の不吉さとの対比において、骨董品屋の人物像には悪魔的なものすら漂うのである。

このように、骨董品屋は、「私」にとって他者なるものの最もおぞましい側面を体現した人物なのである。しかし、何よりも重大なのは、そのような他者が「私」の内面へとかわりを持つ可能性があるという点である。家具の移動の光景を見たのは、「私」ただひとりの秘密のはずであるにもかかわらず、骨董品屋はその光景を再現させる可能性をもっている。そのように考えるなら、寓意的解釈をもう一步進めて、骨董品屋を「私」の内面にある何者かとして捉えうるのではないか。

(2) 「私」の内なる他者

超自然的現象と骨董品屋の存在との関係は、どこにも明言されてはいない。この結びつきは、「私」の内面においてのみ生じるものである。骨董品屋と再会することによって、同じことが起こる恐れを「私」は抱いているのであるから、骨董品屋は、「私」が見ざるべきものを見るようにと促す、「私」の内面の存在として捉えうる。物語のプロットの上では、「私」が見ざるべきものとはすなわち家具の移動という超自然的現象である。その証拠に、「私」が「見た」ことは語りの上では必ず「盗む」という言葉と並置され、「私」の見るという行為は隠蔽される仕組みになっている。

— On a volé tout le mobilier de monsieur (...).

J'étais fort maître de moi, sûr de dissimuler, de ne rien dire à personne de ce que j'avais vu (...) (p. 171)

「ご主人の家具がすっかり盗まれました (中略)」。私はすっかり自制していて、自分が見たことを隠して、誰にも何も言わない自信があった。

Si je l'avait dit [ce que je savais]... on m'aurait enfermé, moi, pas les voleurs, mais l'homme qui

avait pu voir une pareille chose. (p.172)

もし私が自分の知っていることを言っていたなら、私が閉じ込められてしまったことだろう、私だ、泥棒ではなくて、あんなものを見ることができた男が。

何に対しての隠蔽か。それは、狂人扱いされるのを避けるための隠蔽であるとされる。しかしなによりもまずそれは、ほかならぬ「私」自身に対しての隠蔽である。そもそも、家具の移動を見たという事実は、「私の内部で起こるのではないこと」ではありえない。したがって、それをいくら盗難という言葉で糊塗してみても、本質は変わらない。その本質と直面するようと「私」を促す機能を果たすのが、骨董品屋の存在にほかならない。そのように考えるなら、怪物じみた容姿や、悪魔的な側面は、いずれも「私」の内面にあって「見たくないもの」を象徴していると解釈することが可能である。実際、「私」は次のように言う。「あいつに出会うなどということがありうるのは、私だけだ。それはいやだ!」(p.178)。「見たくない私」を「見る者」へと転じさせる動力、それは決して外部にある他者には果たしえない機能であり、まさしく「私」の内なる他者と呼ぶにふさわしいだろう。

3 「私」の内面の象徴としての物語

以上のように骨董品屋という人物を象徴的に解釈するならば、この物語の他の要素もそれぞれに、同様のレベルにおいて象徴的に解釈し直すことが可能であろう。ただし、解釈の材料はあくまでも物語の内部に求めなければならない。そもそものが、「私」という語り手の創り出す特殊な物語世界の成立を問題にしているからである。

(1) 家と家具

モーパッサンの他の幻想作品と同様に、この作品でも主人公はひとりで暮らしている。従僕がいるにしても、住まいは別である。その描写を見よう。

[Ma] maison est devenue, était devenue, un monde où je vivais d'une vie solitaire et active au milieu de choses, de meubles, de bibelots familiers, sympathiques à mes yeux comme des visages. (...) et je me sentais dedans, content, satisfait, bienheureux comme entre les bras d'une femme aimable dont la caresse accoutumée est devenue un calme et doux besoin. (p.167)

私の家は、私が孤独でしかも活動的な生活を送るひとつの世界となっていて、さまざまな物、家具、なじんだ骨董品などに囲まれて、それらはまるで人の顔のように私には親しみのあるものだった。(中略)そして私は、そのなかで、満ち足り、満足し、この上なく幸せだった。それはまるで、いつもの愛撫を静かに穏やかに求めるのが習慣となっている、愛すべき女性の両腕のなかにいるようだった。

「私が孤独でしかも活動的な生活を送るひとつの世界」とは、「私」の精神生活の象徴にほかならない。そこにおける家具は、『髪』の場合のように、擬人化されて「私」とのあいだにあたかもくわれーなんじ）関係を保つかのごとくであり、それは、外界の他者とのあいだには決して成立しえない、「私」の内部の親密さである。そこで、家を「私」の精神生活の象徴とみなすならば、家具をその内部における個々の精神活動の内容として捉えうる。したがって、くだんの事件の夜、外出から戻った「私」が家に近づくにつれて感じる「奇妙な胸騒ぎ」(p. 168)は、通常見ることのない精神の奥底に触れそうになる前兆と考えられる。「それは何だったのだろうか？予感か？人間が説明のつかないものを見ようとしているときに、その五感を捉える得体の知れぬ予感だろうか？」(p.168)。「説明のつかないもの」、それこそが「私」の精神の内容である。その内容を明るみに出すために「戸を開け、中に入る」(ibid.)のは、あくまでも当の本人の仕事であるが、そのためには相応の覚悟と力を必要とする。というのも、戸口(seuil)を越えて外へと出てくるものは、自分の内面の最も大切なもの、また自分自身が忘れたままに自分にしか属していないものである。

Je vis paraître mon bureau (...) qui contenait toutes les lettres que j'ai reçues, toute l'histoire de mon cœur (...) (p.170)

私の仕事机が姿を現わした。(中略)そこには私の受け取ったすべての手紙、私の心の歴史がすっかり入っているのだった(後略)。

[Je regardais] disparaître les plus infimes objets, les plus petits, les plus modestes, les plus ignorés de moi, qui m'avaient appartenu. (p.171)

最も些細な、最も小さな、最も取るに足りない、私自身がすっかり忘れてしまっていたもの、かつて私のものだったそれらのものが去っていくのを、私は眺めていた。

戸口(seuil)、それはまた同時に精神の敷居でもある。「私の心の歴史」をになう手紙の入った仕事机が、その敷居を越えていくのを、ひとつの比喩として捉えることができよう。見られぬ、あるいは見るべきではない精神の内奥を無意識と呼ぶならば、家から家具が出てくるのを見る行為は、「私」が自らの無意識を「見る」ことの象徴として捉えうる。しかし、定義上、無意識とは明るみに出しえないものなのであるから、くだんの「私」の行為は、どこにも見いだしえない世界を探究することなのであり、それはひいては、「ほかのどこにも存在しない意味の生じる場」⁹⁾を言語によって想像する作家の役割に相当する。そのように考えるなら、「私」に見ることを促す骨董品屋という人物は、『オルラ』において「私」の書く行為を支配したオルラなる存在にも似て、「私」の精神を分有する象徴的存在とみなしうる。異なるのは、『オルラ』の場合には「私」が匿名的な、空虚な人物¹⁰⁾として、オルラによる占有の場を準備するかのごとく設定されているのに対して、

『誰が知ろうか』ではむしろ逆に、狂気を思わせる「私」が、曖昧な人物像としての骨董品屋を、「私」の精神との関連において、明確な機能のもとに位置づけるということである。ちなみに、「私」の最も大切な、「私の心の歴史」の象徴である仕事机は、消失した家具のうち骨董品屋に見いだされなかった唯一のものである。このことは何を意味しているのだろうか。骨董品屋も、「私」の「心の歴史」までは盗むことができなかったのだろうか。それとも、盗んだ心はもはや元どおりの形では存在しえないということだろうか。いずれであるにせよ、この人物は、「私」の精神世界に取り込まれ、参与する機能を担っているのである。

(2) 医師と病院

第1章の終わりで「私」は医師に相談をし、旅行を勧められて家を離れる。家具の失踪と軌を一にして、「私」が家をあかす。それは、先ほどからの象徴のレベルにおいては、精神を空にすることにあたる。しかし、それは見ることの拒否、ないしはそこからの逃避にほかならず、やがては再び見ることを余儀なくされる。

第2章の終わりで「私」は再び医師を訪れ、勧めに従って入院を決断する。それは、家具の復帰と軌を一にし、家に家具が入ったように、「私」は独房に入り、「私」の精神は再び安定する。ただし、以前と決定的に異なるのは、内なる他者としての骨董品屋の存在が「私」を強迫しつづけることである。その強迫観念にもとづいて、「私」はみずからの内面を「書く」という行為へと駆り立てられる。「私は自分が見たことを秘密にしておくことができなかった」(p.178)、それが、冒頭の「やっぱり書くことにしよう」という宣言を促すのである。「私」が見たことの「秘密」とは何か。それは、単に超自然的現象のことではない。医師にすべてを語った後に「私」にとって重要なのは、もはや狂人とみなされるか否かではない。それはどうでもよいのであり、問題は、内なる他者をいかに制御するか、つまりはいかに書き表すことが可能かの問題なのである。ここに、語る「私」の誕生の秘密が潜んでいる。

むすびにかえて — 眠りと不眠

以上のような視点に立って、再び「他者の眠り」を考えてみよう。先に見たように、他者の眠りが「私」に苦痛をもたらす。一方の「私」の眠りはどうかといえば、「私」は眠れぬ存在である。家具の移動の夜、および骨董品屋の失踪の夜、物語のふたつの頂点において、それぞれに「私は眠れなかった」(p.171, p.176)とあることに注意を向けたい。象徴的には、「私」の精神活動内容としての家具の消失、および「見る」そして「書く」行為を促すものとしての骨董品屋の不在と、「私」の不眠との一致は何を意味するか。ここで、レヴィナスを思い起こすことは無駄ではないだろう。レヴィナスによれば、不眠とは、「それが決して終わらないだろうという意識、すなわち、自分が捕らえられている覚醒状態から身を引くいかなる手段ももはやないという意識から成ってい

る。いかなる目的ももたぬ覚醒状態である¹¹⁾。「私」の覚醒状態 (vigilance) は、文字どおり不眠として現われると同時に、骨董品屋への絶えざる用心 (vigilance) をも意味している。再びレヴィナスによれば、この覚醒状態は「匿名的」に実存することの容赦なさを表わすものであり、その覚醒状態から抜け出す能力とは、自我 (moi) という事実に見いだされる可能性がある¹²⁾。これに従うならば、「私」の用心＝覚醒状態 (vigilance) は「私」の「匿名的な」存在の仕方を示す。言い換えるなら、「私」なるものが主体としての輪郭を有しえない状態である。ここにおいて「私」が「秘密」を暴き、それを書くという行為は、「私」固有の自我のもとに世界を再構築する努力を意味するのであり、そのとき、家と家具、あるいは骨董品屋といった作中の存在は、その「私」固有の自我に骨格をあたえる役割をはたすであろう。そのことによって、「私」なるものの実体が、語りをとおして把握されるだろう。それは、あるいは、この幻想作品の文脈においては、マリー＝クレール・バンカールが言うように「幻覚の深い真実」とも呼びうるかもしれない¹³⁾。

前稿で検討した『髪』および『オルラ』の一人称「私」がいずれも、形態上の枠組に制約されていたこととの対比において、『誰が知ろうか』は「私」が語り手であると同時に主人公でもあるために、その物語世界における「私」の言説は、より直接に「書く行為」そのものを読者に提示する。したがって、われわれはより自由に、その言説を字義どおりに読むことも、象徴表現として解釈することもできたのである。一方で客観写実の追求されたこの時代に、モーパッサンがあえて幻想小説のさまざまな形式のもとに表現した「私」とは、解釈の多様性の試みを通して「写実」の概念を超越しようとするものだったのかもしれない。「私」による語りと、写実の関連については、稿をあらためて考察することにしたい。

注

- 1) Tzvetan Todorov, «La notion de littérature» dans *Les genres du discours*, Seuil, 1978, p.16.
- 2) 拙論「小説における『私』をめぐる分析の試み——モーパッサンの場合——」、『ヨーロッパ研究』創刊号、1996、pp.159-188.
- 3) 「どんな語りも、定義上、潜在的には一人称でなされる」。Gérard Genette, «Discours du récit» dans *Figures III*, Seuil, 1972, p.252.
- 4) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p.46sq.
- 5) 使用テキストは、Maupassant, *Apparition et autres contes d'angoisse*, Etablissement du texte, introduction, bibliographie et notes par Antonia Fonyi, GF Flammarion, ©1987である。Qui sait? からの引用については、本論中の引用直後の()内に引用箇所のパージ数を記することとする。なお、引用文の訳および下線による強調は引用者による。
- 6) ただし、この作品が最初に発表された *L'Écho de Paris* 紙、および再録された *La Vie populaire* 紙におい

ては、第1章、第2章（原文ではⅠ、Ⅱの表記）という区分は見られない。

- 7) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. cit., p.111.
- 8) Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, 1978, p.28.
- 9) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. cit., p.105.
- 10) Joël Malrieu, *Le Horla de Guy de Maupassant*, Gallimard, 1996, p.98.
- 11) Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, ©Fata Morgana, 1979, p.27.
- 12) *Ibid.*, pp.26 et 30.
- 13) Marie-Claire Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Archives des Lettres Modernes, n°163, 1976, p.92.